

O CINEMA CONTRA A HISTÓRIA: FILMES E HISTORICIDADES INDÍGENAS NO BRASIL

Rodrigo Lacerda¹

CRIA / NOVA FCSH / ISCTE-IUL

A maioria do cinema indígena no Brasil das últimas duas décadas incide sobre aspetos da cultura e *ethos* ameríndios, tanto como forma de registo para arquivo interno, como meio de construir discursos de etnicidade direcionados à sociedade colonial (“cultura com aspas” [Cunha, 2009] e “talk back” [Ginsburg, 1993]). Recentemente, começaram a surgir filmes que, recorrendo a dispositivos cinematográficos diversos, se centram na história dos povos e comunidades, revelando contranarrativas, mas também outras historicidades produzidas por cosmologias, ontologias e epistemologias distintas da modernidade. O capítulo que se segue analisa obras de três cinematografias indígenas no sentido de proceder a um processo duplo e simétrico de descolonização: compreender a história dos povos indígenas segundo a sua metafísica e modo de conhecer o mundo; e particularizar (ou provincializar) a historicidade ocidental (historicismo ou historiografia). Esta abordagem assenta na opção decolonial de construção de um mundo pluriversal que horizontalize as diversas cosmologias que, hoje em dia, estão conectadas através de diferenças de poder (Mignolo, 2011).

História e historicidade nas terras baixas da América do Sul

A questão da história dos povos ameríndios tem originado debates intensos que, contudo, ainda não atingiram uma síntese operativa. Durante muito tempo, estes coletivos foram definidos pela ausência – “gentes sem fé,

1. Pesquisa financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia PD/BD/52265/2013 e UID/ANT/04038/2013.

sem lei, sem rei” – e sem história. Ao analisar esta questão, Lévi-Strauss (1993) propôs uma divisão não estanque entre sociedades quentes e frias. As primeiras viveriam a história predominantemente como uma sequência de eventos cumulativos, enquanto as segundas absorveriam os eventos na estrutura através de mitos, rituais, etc. Estas estruturas são constituídas por valências sensíveis, não só devido à sua base na oralidade e na corporalidade, mas porque o sensível é o substrato do “pensamento selvagem” (Lévi-Strauss, 1975). Nesse sentido, as qualidades sensuais e não discursivas do cinema tornam-no num meio ideal para representar e construir estas histórias (Marks, 2000; Rosenstone, 2006).

Prosseguindo o debate de Lévi-Strauss, Marshall Sahlins argumentou, em *Islands of History* (1985), que a história é moldada pela estrutura, mas o evento também altera esta, concluindo que não há história sem cultura, mas também não há cultura sem história e outras culturas correspondem a outras historicidades. Nesse sentido, o mito é um modo diferente de interpretar eventos de acordo com distintas ontologias, cosmologias e modos de conhecer o mundo. Seguindo esta perspectiva, Peter Gow (2001) propôs que as mitologias, nomeadamente as coletadas e analisadas por Lévi-Strauss nos quatro volumes da sua obra *Mitológicas*, são a história dos povos ameríndios. Os livros *Pacificando o Branco: Cosmologias do Contato no Norte-Amazônico* (2000), editado por Bruce Albert e Alcida Rita Ramos, e *Time and Memory in Indigenous Amazonia: anthropological perspectives* (2007), editado por Carlos Fausto e Michael Heckenberg, expandiram estes debates para a situação do “contato” colonial. Por outro lado, este enquadramento teórico significa que é necessário realizar um movimento simétrico e reconhecer que a história, nas aceções ocidentais (as várias correntes da disciplina de História e as concepções vernaculares, como memória, património, filmes históricos, etc.), também assenta em estruturas ou metafísicas específicas que permitem a sua construção, reprodução e transformação (Palmié & Stewart, 2016).

Já me Transformei em Imagem

O primeiro filme em análise é *Já me Transformei em Imagem* (2008)², do cineasta Huni Kuin José de Lima Kaxinawá, mais conhecido como Zezinho Yube, filho do líder e professor indígena Joaquim de Lima Kaxinawá.³ Os Huni Kuin (“povo verdadeiro”) somam mais de 15 mil pessoas e habitam a região fronteira entre o Peru e o Brasil na Amazônia Ocidental.⁴

O interesse de Yube pelo audiovisual foi influenciado por diversos vetores. Quando era criança, ficou fascinado com as filmagens do cineasta Huni Kuin Osair Sales Siã, que começou a filmar, por conta própria, nos anos 1980, os depoimentos e reuniões entre indígenas e indigenistas nas lutas pela demarcação de terras. Mais tarde, no início do século XXI, quando se formava como agente agroflorestal indígena, Yube assistiu aos documentários indígenas produzidos pelos Ashaninka e Ikpeng em colaboração com o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA),⁵ uma ONG que, há mais de duas décadas, se especializou na formação de cineastas indígenas (Lacerda, 2018a). Após se cruzar com o VNA algumas vezes, Yube ingressou numa oficina de realização desta organização em 2003 e produziu vários filmes⁶ importantes até assumir, em 2010, o cargo de assessor para os assuntos indígenas do governador do Acre. Além do VNA, as suas obras foram sempre realizadas em colaboração com o pajé Agostinho Muru, que nasceu e cresceu nos seringais entre não indígenas, mas que desde jovem procura conhecer a sua cultura, especialmente após receber essa recomendação durante uma sessão de *ayahuasca* (Canguçu, 2016).

2. O filme pode ser visualizado em <https://vimeo.com/ondemand/jametransformeiemimagem>, consultado em 15 de junho de 2019.

3. Joaquim de Lima Kaxinawá (2011, 2014) realizou o mestrado e o doutoramento na Universidade de Brasília sobre a cultura e a língua dos Huni Kuin.

4. [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_\(Kaxinaw%C3%A1\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinaw%C3%A1)), consultado em 15 de junho de 2019.

5. Catálogo dos filmes produzidos pelo VNA: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php>, consultado em 15 de junho de 2019.

6. *Xinã Bena, Novos Tempos* (2006); *Manã Bai, A História do meu Pai* (2006); *Uma escola Huni Kuĩ* (2008); *Katxanawa* (2008); *Já me Transformei em Imagem* (2008); *Troca de Olhares* (2009); *Bimi, Mestra de Kenes* (2009); e *Kene Yuxĩ, As Voltas do Kene* (2010).

Já me Transformei em Imagem recorre a diversos dispositivos, incluindo imagens de arquivo, testemunhos e voz *off* do cineasta, para proceder a uma síntese da história dos Huni Kuin desde o período anterior ao “contato” com a sociedade colonial até aos dias atuais, em que a escola indígena e o cinema são utilizados pelas comunidades para reativar a sua cultura. A obra possui uma estrutura relativamente convencional que é acessível ao público ocidental, ao qual se direciona. Este capítulo centra-se no modo como a história é estruturada pelos Huni Kuin.

Tal como outros povos da região dos rios Juruá e Purus,⁷ os Huni Kuin dividem a história em diferentes tempos (neste caso, cinco). O “tempo das malocas” refere-se ao período anterior ao “contato” com a sociedade colonial. Os Huni Kuin viviam juntos, tranquilos e alegres em grandes malocas (*shubuã*) localizadas nas cabeceiras dos rios, trabalhavam na roça e organizavam caçadas e festas. Este tempo é ilustrado por imagens de arquivo realizadas pelo pesquisador e cineasta alemão Harald Schultz com um grupo Huni Kuin que viveu relativamente isolado até aos anos 1950 no Peru. Após o pajé Agostinho Muru explicar este tempo em entrevista na floresta, ele anuncia que vai entoar uma música que “os antigos cantavam quando chegavam numa terra desconhecida”. A seguir, são introduzidas as imagens de arquivo. Este dispositivo é utilizado outras vezes no filme e, além de servir para construir a paisagem sonora para os registos fílmicos sem som, é um modo de aplacar a violência do olhar colonial e viajar no espaço-tempo (a “terra desconhecida” é o passado). De facto, estas filmagens – que, num registo etnográfico clássico, exemplificam algumas das práticas culturais, como o uso de penas no septo nasal, a pesca com flecha e o acender do fogo com um tronco de urucum e algodão, – são reativadas no final do filme, no qual os Huni Kuin atuais viajam no espaço-tempo ao experimentarem produzir fogo como viram nas imagens de arquivo. No plano-sequência que encerra a obra, uma câmara à mão acompanha, ao crepúsculo, a correria alegre de mulheres jovens pela aldeia com tochas

7. Como os povos Kulina, Paumari e Kanamari (Balestra, 2013).

acesas pelo fogo, enquanto os homens, no fundo, entoam cantos, emaranhando passado, presente e futuro.

Este período de liberdade e alegria é interrompido pela chegada da frente colonial de exploração da borracha que iniciou o “tempo das correrias”, durante o qual os Huni Kuin foram dizimados pela guerra e epidemias e passaram a ter de viver em constante fuga, provocando a desagregação social e cultural deste povo. Como o pajé Agostinho Muru explica: “Foi aí que a gente começou a se dividir. (...) os que ficaram, acabaram nas cabeceiras dos rios.”

Logo a seguir, veio o “tempo de cativeiro”, que corresponde ao período em que os Huni Kuin realizaram trabalho semiescravo na exploração da borracha através do regime de aviamento. Durante este período, passaram a viver nos centros de produção (“colocações”) dentro da mata. Prosseguindo o argumento da fala anterior do pajé Agostinho Muru, Joaquim Kaxinawá explica que,

[d]epois das correrias, o que nos distanciou mais foi a seringa. Abriram várias colocações, e mandavam a gente ir cortar seringa. As pessoas tinham de deixar seus pais, seus genros, seus sogros, para ir cortar seringa. A gente não tinha tempo para fazer as nossas festas. Não tinha como caçar. Se a gente fizesse festa, eles nos chamavam de preguiçosos. Se a gente visitasse parentes em outra colocação, logo colocavam outra pessoa no nosso lugar.

Para mostrar a violência colonial, Yube também recorre ao testemunho perturbante de um velho Huni Kuin que mostra a tatuagem no braço com as iniciais do seu patrão, realizada a mando deste, e que, apesar do desgaste do tempo, é, como um dos presentes comenta, “um documento forte”. E acrescenta: “Isso não se faz. Trataram vocês como animais! Os Nawá [não indígenas] fazem isso com o gado.”

O quarto período, denominado de “tempo dos direitos”, corresponde à chegada da FUNAI e de indigenistas na década de 1970, durante a qual os Huni Kuin passaram a lutar pelo direito à terra, aprenderam a escrita e a matemática para não continuarem a ser explorados pelos patrões e

se organizaram em cooperativas de extração de borracha independentes. Por fim, no período atual, “*Xinã Bena*” (que pode ser traduzido por “novo tempo”/“novo pensamento”), os Huni Kuin voltaram a “ser muitos” e lutam por uma crescente autonomia através da organização em associações e da reativação cultural de práticas (festas, músicas, etc.) que antes eram proibidas. Hoje em dia, vivem em casas com arquitetura regional não indígena localizadas em aldeias à beira-rio, mas dispersas por várias terras indígenas que começam a ser insuficientes para o contínuo aumento da população.

Já me Transformei é um bom filme para começar a pensar a história segundo a perspectiva dos povos indígenas, nomeadamente por parecer, num primeiro momento e de um modo um pouco ilusório, acessível ao público ocidental. A este nível, a obra articula uma periodização centrada na experiência dos povos indígenas e, portanto, diferente da história colonial oficial e apresenta diversas contranarrativas em relação ao discurso do Estado-nação, expondo a ferida colonial da sua construção (Mignolo, 2011).

Contudo, uma análise mais próxima permite-nos compreender que *Já me Transformei* não é simplesmente uma perspectiva diferente de uma história universal, mas é antes construída a partir de uma metafísica e, portanto, historicidade distinta. Segundo esta abordagem, como a antropóloga Aline Balestra (2013) advogou, cada um dos tempos indígenas das histórias dos povos indígenas da região dos rios Juruá e Purus define um carácter ou modo particular de vida, que articula características referentes à territorialidade, morfologia social, laços de parentesco, relacionamento com os “outros”, padrão de habitação, corpo, pessoa e cultura material. Nesse sentido, talvez a história não seja (só) o tempo, mas também, ou principalmente, a mudança de modos de ser e de viver. No caso da obra em análise, os principais pontos sublinhados são o relacionamento com os “outros”, a territorialidade e o parentesco. Em relação a este último aspeto, Gow já tinha concluído que, para os Piro, que também sofreram profundas transformações devido à expansão da frente colonial da borracha, o

parentesco é uma das componentes mais importantes para compreender a construção da história segundo os povos indígenas:

For native people, history is kinship. History is not experienced by native people as a force which enters from outside to disrupt a timeless structure of kinship duties and obligations. Kinship relations are created and dissolved in historical time, and historical time draws its meaning and power for native people by being structured by kinship relations. (Gow, 1991, p. 3)

Tendo em conta este enquadramento, podemos analisar os cinco tempos com base na estruturação relativa à territorialidade e parentesco. Assim, antes do contato, os Huni Kuin viviam juntos em grandes malocas com várias famílias extensas e as aldeias estavam situadas nas cabeceiras dos rios. A chegada da frente colonial provocou uma desagregação territorial e social que culminou, durante o regime de aviamento, na mudança para o interior das matas, em que não podiam ir visitar os parentes. Atualmente, voltaram a viver em aldeias que, contudo, se situam mais próximas dos grandes rios e que são constituídas por casas com agrupamentos familiares mais reduzidos e em formato não indígena.

Além disso, como é subentendido ao longo do filme e a questão da relação com a territorialidade reforça, as dimensões temporais e espaciais não estão separadas. Tal como foi mencionado, as práticas culturais de outros tempos podem ser reativadas no presente e o tempo mítico (não presente na obra, mas que corresponde à época anterior ao tempo das malocas, em que ainda não havia diferenças entre os Huni Kuin e outras pessoas não humanas) continua a existir no meio da floresta onde determinados rituais são realizados (Balestra, 2013). Assim, para compreender a história é preciso espacializar o tempo e temporalizar o espaço.

Ava Yvy Vera, A Terra do Povo do Raio

O segundo filme em análise é *Ava Yvy Vera, A Terra do Povo do Raio* (2016), produzido por um coletivo de cineastas indígenas Guarani e Kaiowá (Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonaton

Gomes, Edina Ximenes, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites) que habitam a *tekoa* Guaiviry, no Mato Grosso do Sul. Os Guarani e Kaiowá vivem uma das situações coloniais mais atrozes existentes hoje em dia no Brasil. A primeira invasão dos seus territórios ocorreu após a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). Na década de 1880, o Estado brasileiro começou a abrir a região para o capital privado e concedeu o uso exclusivo de uma área extensa da região à Companhia Matte Larangeira. Nas décadas de 1950 e 1960, o monopólio terminou e teve início um período ainda mais violento de retirada das famílias indígenas de suas habitações para loteamento da região por inúmeras fazendas privadas. A partir de meados de 1970, grandes assembleias Guarani e Kaiowá (denominadas *Jeroky e Aty Guasu*) decidiram iniciar a recuperação dos seus territórios tradicionais (*tekoha guasu*) ocupados pelos fazendeiros (Benites, 2012). Esta situação tem originado uma verdadeira guerra civil que os *media* ignoram e que só algumas produções não indígenas recentes, como os filmes de Rodrigo Arajeju e, especialmente, o documentário-monumento *Martírio*, de Vincent Carelli, Tita e Ernesto de Carvalho, retratam em profundidade, apesar de se enquadrarem na mentalidade da modernidade e secundarizarem aspectos relativos à espiritualidade e cosmopolítica destes povos.

Por outro lado, *Ava Yvy Vera* centra-se exclusivamente na história da retomada da *tekoa* Guaiviry e permite entrever uma relação diferente destes povos com o cosmo. O filme tem origem num projeto da Universidade Federal de Minas Gerais, no qual participaram oficinairos não indígenas que já tinham colaborado com o VNA. Segundo Fábio Costa Menezes⁸, um dos professores da oficina de realização, no início, os alunos queriam retratar a sua “cultura”, nomeadamente a comida, os cantos e as rezas. Contudo, quando estavam a filmar o trabalho de uma mulher na roça, esta começou a chorar compulsivamente ao se lembrar da morte de Nísio Gomes, um capitão daquele coletivo que tinha sido assassinado por fazendeiros. Devido a este evento, o tema da retomada, que, de qualquer modo,

8. Entrevista realizada em 30 de junho de 2015.

estava sempre presente nas conversas quotidianas na *tekoa*, passou a ser a questão central do filme. De facto, todos os alunos da oficina tinham participado na retomada e possuíam histórias para contar. Perante esta decisão, Menezes perguntou como eles queriam construir o filme: se queriam narrar na primeira pessoa, entrevistar as pessoas, etc. O filme editado numa oficina posterior recorre a diversos dispositivos, incluindo cinema direto para mostrar aspetos da cultura destes povos, mas, neste capítulo, centremo em dois exemplos que nos permitem compreender a importância do espaço-tempo na construção da história dos povos indígenas.

No plano-sequência inicial de *Ava Yvy Vera*, que dura quase sete minutos, o cineasta Valmir Cabrera aponta a câmara para um terreno infinito devastado pela plantação de soja em que só uma árvore frágil resiste, enquanto narra atrás da câmara a sua experiência da retomada da *tekoa*.

Eu sempre vinha debaixo daquela árvore para fazer a ligação. Vinha todo o dia em baixo da árvore. Quando chegava a noite era melhor de vir. Só à noite mesmo para vir aqui, de dia não dava. Tem muito, muito pistoleiro por aqui. Na estrada andam muitos pistoleiros, atiram e atiram na estrada. (...) Vim aqui ligar para a FUNAI e para os outros parceiros nos ajudarem. E... e eles falam “amanhã vamos”. (...) Se tivesse câmara no meu celular, tiraria fotos das pessoas que fizeram mal pra gente. (...) Essa árvore ficou para mim como uma torre. E esse vento... o vento. [Vira a câmara para o lado onde o vento bate na paisagem imensurável de soja.] Esse vento é por causa dos Karáí [não indígenas] que derrubaram as nossas árvores. Aqui nesse lugar era tudo mato e cerrado. E ficou agora só uma árvore que ‘tá sozinha aí. (...) A soja tem muito valor para eles. Para nós não. Eles plantam... e levam para vender no exterior. Pegam o dinheiro e com esse dinheiro pagam pistoleiros para nos matarem.

Mais à frente no filme, dois indígenas encenam um episódio violento da retomada, recorrendo a uma economia de meios avassaladora. O enquadramento apresenta-os sentados na berma de uma estrada, na qual uma pequena vela acesa anuncia o desfecho trágico da cena. Sentados lado a lado, mas olhando na direção da câmara como se um mundo imenso

os distanciasse, um deles representa os pistoleiros e o outro os Guarani e Kaiowá que realizaram a retomada. O primeiro imita o som da mota a acelerar e de disparos e fala em português: “Quem é a liderança aqui? Quem é a liderança aqui? Pow! Pow! Pow!” Silêncio atravessado pelo barulho intenso da mata. Pouco depois, o segundo enuncia lenta e timidamente uma pluralidade de vozes em Guarani:

– Já mataram... Já acertaram ele. Acertaram ele na cabeça, no peito e na coxa.
– Olha só o sangue... – Vou trazer meu facão. – Acertaram ele! – Acertaram ele!
– Eu vou voltar. [pausa] – Vou vigiar lá de cima para ver se os Karaí já foram. Eu já vou! [pausa] – Padrinho, padrinho, solta o seu facão. – Hum, hum... – Eu já vou... [pausa] – Os Karaí estão descendo de novo!

Os dispositivos utilizados assentam num uso reduzido de meios que sublinham a potência revolucionária de um “cinema imperfeito indígena” (Salazar & Córdova, 2008) inspirado nos manifestos cinematográficos da América Latina, como “Uma estética da fome”, de Glauber Rocha, e “Por un cine imperfecto”, de Julio García Espinosa. Porém, outras influências também estiveram presentes. Quando Fábio Menezes perguntou a Valmir Cabrera qual era a sua inspiração para o plano-sequência narrado, ele respondeu que a ideia tinha sido influenciada pela sequência inicial de *Terminator 2* (1991), durante a qual a protagonista Sarah Connor relata a história do genocídio da humanidade produzida pelas máquinas e a luta da resistência contra estas. Outra história, outra metafísica, outras máquinas, outros meios, talvez o mesmo genocídio.

Regressando ao tema central deste capítulo, as duas sequências demonstram que, mesmo para eventos recentes, a história está ancorada no espaço que, mais do que um lugar de memória (Nora, 1984) e, portanto, simbólico, é um espaço animista metonímico em que a presença do passado se sente no presente. Os filmes seguintes desenvolverão esta perspectiva e estabelecerão relações com o xamanismo.

Mokoi Tekoá Petei Jeguatá, Duas Aldeias, Uma Caminhada e Tava, A Casa de Pedra

Mokoi Tekoá Petei Jeguatá, Duas Aldeias, Uma Caminhada (2008)⁹ e *Tava, A Casa de Pedra* (2012)¹⁰ são dois filmes Mbya-Guarani produzidos em colaboração com o VNA. As obras fazem parte da pesquisa e documentação do processo de patrimonialização pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) das ruínas da Catedral de São Miguel enquanto “Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani” (Lacerda, 2018b).

Segundo a historiografia ocidental, a Catedral de São Miguel fazia parte das 30 missões que a ordem jesuíta edificou nos séculos XVII e XVIII no cone sul da América dominado pela coroa espanhola. O objetivo das missões era catequizar e “civilizar” as populações indígenas. Em 1750, Portugal e Espanha firmaram o Tratado de Madrid, que acordou a permuta da Colônia de Sacramento, controlada por Portugal, pela área que hoje em dia corresponde mais ou menos ao Sul do Brasil. A decisão implicava a transferência dos padres e indígenas das setes missões que ficaram no território português para o lado espanhol, o que originou uma revolta dos indígenas, conhecida como a Guerra Guaranítica, que terminou seis anos mais tarde na Batalha de Caiboaté, na qual mais de 1500 indígenas morreram a lutar contra as forças aliadas de Portugal e Espanha (Ganson, 2003). Ainda segundo a historiografia ocidental, após este episódio, as missões sob comando português foram rapidamente abandonadas e os Guarani espalharam-se e misturaram-se pela região dando origem à população local. No início do século XX, começou um processo de valorização das ruínas das missões que originou várias patrimonializações institucionais e não institucionais que culminaram, em 1983, na classificação daquelas enquanto Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. As narra-

9. O filme é resultado da primeira oficina de realização do VNA nas Tekoa Anhetenguá e Tekoa Koenju e foi realizado pelos Mbya-Guarani Jorge Ramos Morinico, Germano Beñites e Ariel Duarte Ortega. O filme pode ser visualizado em <https://vimeo.com/ondemand/duasaldeias>, consultado em 15 de junho de 2019.

10. Realizado por dois cineastas indígenas Mbya-Guarani, Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, e dois cineastas não indígenas do VNA, Vincent Carelli e Ernesto Carvalho. O filme pode ser visualizado em <https://vimeo.com/ondemand/tavacasadepedra/245552679>, consultado em 15 de junho de 2019.

tivas que basearam estas patrimonializações defendem que a experiência das missões representou uma proto-sociedade de igualdade racial ou, mais recentemente, de multiculturalismo ou “encontro de culturas” (Lacerda, 2018b).

Por outro lado, segundo os Guarani, estes nunca abandonaram completamente as ruínas e continuaram a visitá-las com regularidade. Em meados dos anos 1990, um grupo de Mbya Guarani estabeleceu-se com mais permanência em São Miguel e passou a vender artesanato no Museu das Missões como forma de obter renda. Em 2004, o IPHAN iniciou o Inventário Nacional de Referências Culturais com este grupo de Guarani no sentido de compreender a sua relação com as ruínas. Durante este processo, algumas lideranças expressaram interesse em receber formação em realização de filmes e, por esta razão, o IPHAN contratou o VNA para realizar oficinas de produção audiovisual (*ibid*).

O primeiro filme produzido por este coletivo, *Duas Aldeias, Uma Caminhada*, especialmente a segunda parte, é uma contranarrativa aos discursos patrimoniais oficiais, uma vez que mostra que os Guarani só vendem artesanato devido à exiguidade das terras demarcadas que não lhes permite viver segundo o seu modo de vida. Além disso, o filme mostra a relação tensa entre os Guarani e os turistas que só fotografam e não compram o artesanato e que se queixam de que aqueles andam sujos. Como Ariel Ortega, um dos cineastas, afirma a certa altura: “Os Guarani foram os protagonistas dessa história. Mas agora eles estão ali daquele jeito. A morte deles só tem valor na História... Ainda existimos, e os turistas veem os Guarani tentando vender no museu. Essa é a nossa realidade.” O filme também inclui as narrativas enunciadas pelos guias turísticos para os turistas e as crianças das escolas do Estado de Rio Grande do Sul que visitam anualmente as ruínas e nas quais os Guarani do tempo das missões são descritos como crianças dóceis, curiosas, sem agência e não preparados para o trabalho, enquanto os jesuítas são representados como heróis que tiveram a dupla missão de “salvar” os indígenas dos bandeirantes e de si

próprios através da evangelização e da “civilização”. Em contraplano, o Mbya Mariano Aguirre apresenta uma das contranarrativas do seu povo:

[O]s brancos tiraram tudo da gente e se apropriaram dessas ruínas que nossos parentes fizeram. Agora eles não querem dar pra gente o que é nosso. (...) Nossos parentes construíram isso forçados pelos brancos, os padres Jesuítas. (...) Nossos parentes trabalharam, enfrentaram sofrimento, para deixar isso aqui na terra. Deixaram isso e trabalharam tanto para que depois os brancos os matassem todos. Os brancos brigaram por causa disso aqui. (...) Tudo isso é doloroso para nós. Se pensarmos, dói até hoje.

Contudo, a produção cinematográfica Mbya-Guarani e a pesquisa de património imaterial continuaram e revelaram que as ruínas não são só compreendidas segundo o enquadramento histórico ocidental. No filme *Tava, A Casa de Pedra*, Ariel Ortega e Patrícia Ferreira conversam com velhos sábios (*xeramõi*) de várias aldeias no Brasil e Argentina que enunciam diferentes histórias sobre as ruínas. Se, por um lado, alguns defendem que as estruturas edificadas são obra dos jesuítas que escravizaram e enganaram os Guarani, outros defendem que as ruínas são as casas construídas pelos antigos, os *Nhanderu Mirim*, que, através de práticas estético-éticas de convivialidade, comensalidade e corporalidade, chegaram à Terra sem Males (*Yvy Marã E'ý*) sem passar pela morte. Apesar da dicotomia aqui apresentada como síntese, *Tava* difunde uma multiplicidade de discursos dissonantes que o filme não tenta resolver. Esta pluralidade não deve ser confundida com a polifonia da modernidade (Bakhtin, 1981), mas compreendida segundo a ontologia Guarani. Em primeiro lugar, como será desenvolvido nas considerações finais, a multiplicidade de narrativas apresentada em *Tava* revela o carácter político deste povo que privilegia o múltiplo e é contra o Um. Por exemplo, quando a cineasta Patrícia Ferreira apresentou o filme, em Lisboa, durante a “Mostra Ameríndia: percursos pelo cinema indígena no Brasil”¹¹, ela subiu ao palco com dois colares,

11. Programação em <https://gulbenkian.pt/museu/noticias/mostra-amerindia>, consultado em 15 de junho de 2019.

um com sementes, o outro com uma cruz, simbolizando as duas versões emaranhadas do documentário, sem querer defender uma delas. Em segundo lugar, a multiplicidade de narrativas assenta nos modos indígenas de conhecer o cosmo e nas suas relações com o xamanismo. Os Guarani definem-se como seres imperfeitos que vivem numa segunda terra perecível em que só conseguem aceder ao conhecimento perfeito dos deuses através de práticas estético-éticas de convivialidade, comensalidade e corporalidade, como o canto-reza, o belo caminhar e a dança *xondaro*, que purificam os seus corpos. Assim, se o corpo estiver preparado para tal, os Guarani reconhecem sinais no mundo e nos sonhos que, através da interpretação, lhes permitem aceder parcialmente ao conhecimento dos deuses. Como o cineasta Ariel Ortega me explicou, se a pessoa estiver preparada, consegue ver sinais quando visita a *tava* e assim compreendê-la. Nesse sentido, como Carlos Fausto e Michael Heckenberger (2007) defendem, a análise da história segundo a perspectiva indígena também implica colocar em causa as divisões da modernidade entre humanos/não humanos e visível/invisível e conceitos ocidentais como ação e agência histórica que, no contexto das terras baixas da América do Sul, estão intimamente conectados com o xamanismo:

It could be argued, therefore, that the indigenous equivalent of what we term *historical* action would be *shamanic* action on the world, with the implication that transformative action is not limited to those cases in which human praxis is recognized as a condition, in and by itself, for social transformation (...) The equivalent of our “making history” is, then, a mythopraxis that is narrated as a past and a future in a shamanic key. (Fausto & Heckenberger, 2007, pp. 13-14, *itálico no original*)

Considerações finais: o cinema contra a História

Em *A Sociedade contra o Estado*, Pierre Clastres (2013) advoga que os povos ameríndios não são um estágio da evolução ou coletivos de economia de subsistência, mas comunidades idealmente adaptadas às suas necessidades,

constituindo as primeiras sociedades da abundância e do lazer. Em vez de uma análise económica, o autor argumenta que a divisão tipológica entre estas sociedades e as ditas civilizadas ocorreu com o aparecimento do Estado em que “o Tempo se torna História” (Clastres, 2013, p. 213). Ademais, o antropólogo defende que os povos ameríndios não são sociedades sem Estado, mas contra o Estado, porque nestas o chefe está submetido ao grupo e não o contrário, interditando, portanto, a emergência de um poder político isolado ou, mais concretamente, o Um, isto é, a unicidade, o Estado. Clastres conclui que “[a] história dos povos que têm uma história é, diz-se, a história da luta de classes. A história dos povos sem história é, dir-se-á com ao menos tanta verdade, a história da sua luta contra o Estado” (*ibid*).

Tendo em conta este enquadramento, podemos argumentar que o projeto do Estado, sempre parcialmente falhado, é constituir uma história única e universal que permita a sua reprodução. Nesse sentido, a produção audiovisual indígena é um cinema contra o Estado a vários níveis. Em primeiro lugar, porque apresenta contranarrativas ou contraplanos, pulverizando o Um do Estado, ainda que frequentemente enquadradas na metafísica da modernidade, como *Já me Transformei em Imagem*, para permitir uma maior facilidade de compreensão pelo público ocidental. Em segundo lugar, de um modo mais interessante, porque, como vimos na introdução, o cinema indígena revela uma história ancorada no “pensamento selvagem”, isto é, uma história construída segundo uma outra metafísica e assente nas valências sensíveis do cosmo e que, apesar de também existir na modernidade, costuma ser subvalorizada através da dicotomia objetividade/subjetividade ou História/memória (Goff, 1982). Por fim, o cinema indígena, com maior ênfase em alguns filmes do que noutros, é contra a História porque aquela produção é múltipla nas suas perspetivas, narrativas e dispositivos e, portanto, contra o Um. O Um do Estado, o Um da História com H maiúsculo e o Um do Cinema com C maiúsculo.

Bibliografia

- Albert, B., & Ramos, A. R. (Ed.). (2000). *Pacificando o Branco: cosmologias do contato no Norte- Amazônico*. São Paulo, Brasil: Editora UNESP.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin, EUA: University of Texas.
- Balestra, A. A. (2013). *Tempos Mansos: história, socialidade e transformação no Juruá-Purus indígena*. (Dissertação de Pós-Graduação em Antropologia Social). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Benites, T. (2012, jul.-dez.). Trajectória de luta árdua da articulação das lideranças Guarani e Kaiowá para recuperar os seus territórios tradicionais *tekoha guasu*. *R@U: Revista de Antropologia da UFSCar*, 4(2), 165-174.
- Cangucu, C. L. (2016). *O Cinema Huni Kuĩ no “Tempo da Cultura”*. (Dissertação de Pós-Graduação em Comunicação Social). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- Castro, E. V. (2015). *Metafísicas Canibais*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Clastres, P. (2013). *A Sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Cunha, M. C. (2009). *Cultura com Aspas*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Fausto, C., & Heckenberger, M. (2007). *Time and Memory in Indigenous Amazonia: anthropological perspectives*. Gainesville, Tallahassee, Tampa, Boca Raton, Pensacola, Orlando, Miami, Jacksonville, Ft. Myers, Sarasota, EUA: University Press of Florida.
- Ganson, B. (2003). *The Guaraní Under Spanish Rule in the Río de la Plata*. Stanford, EUA: Stanford University Press.
- Ginsburg, F. (1993). Aboriginal Media and the Australian Imaginary. *Public Culture*, 5(3), 557–578.
- Goff, J. (1982). *História e Memória: Memória*, Vol. II. Lisboa, Portugal: Edições 70.

- Gow, P. (1991). *Of Mixed Blood: kinship and history in Peruvian Amazonia*. Oxford, Nova Iorque, Toronto, Inglaterra, EUA e Canadá: Oxford Univeristy Press.
- _____. (2001). *An Amazonia Myth and its History*. Oxford, Nova Iorque, Toronto, Inglaterra, EUA e Canadá: Oxford Univeristy Press.
- Kaxinawá, J. P. L. (2011). *Confrontando Registros e Memórias sobre a Língua e a Cultura Huni Kuĩ: de Capistrano de Abreu aos dias atuais*. (Dissertação de Pós-Graduação em Linguística). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- _____. (2014). *Uma Gramática da Língua Hãtxa Kuĩ*. (Dissertação de Pós-Graduação em Linguística). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Lacerda, R. (2018a). O cinema indígena colaborativo do Vídeo nas Aldeias e o Patrimônio Cultural Imaterial. *MEMORIAMEDIA*, 3, 1-11.
- _____. (2018b, jan.-jul.). O Plano, o Contraplano e o 'Plano Sem Plano': Imagens Ocidentais e os Mbya Guarani das Ruínas de São Miguel. *Iluminuras*, 19(46), 135-168.
- Lévi-Strauss, C. (1975). *O Pensamento Selvagem*. São Paulo, Brasil: Editora Nacional.
- _____. (1993). O campo da antropologia. In C. Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural Dois* (pp. 11-40). Rio de Janeiro, Brasil: Tempo Brasileiro.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham, Londres, Inglaterra: Duke University Press.
- Mignolo, W. (2011). *The Darkers Side of Western Modernity: global futures, decolonial options*. Durham, Londres, Inglaterra: Duke University Pres.
- Nora, P. (Ed.). (1984). *Les Lieux de Mémoire*. Paris, França: Gallimard.
- Palmié, S., & Stewart, C. (2016). Introduction: for an anthropology of history. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 6(1), 207-236.
- Pierri, D. (2018). *O Perecível e o Imperecível: reflexões guarani Mbya sobre a existência*. São Paulo, Brasil: Elefante.
- Pissolato, E. (2007). *A Duração da Pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo Mbya (Guarani)*. São Paulo, Brasil: Editora da Unesp.

- Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film, Film on History*. Londres, Nova Iorque, Inglaterra, EUA: Routledge.
- Sahlins, M. (1985). *Islands of History*. Chicago, EUA: The University of Chicago Press.
- Salazar, J. F., & Córdova, A. (2008). Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America. In Wilson, P., & Stewart, M. *Global Indigenous Media: cultures, poetics, and politics*. Durham, Londres, Inglaterra: Duke University Press.